

Raum und Architektur

Werner Oechslin



Farnsworth House (1950/1951)
von Mies van der Rohe

Der englische Architekturkritiker Reyner Banham schreibt 1962, was in der modernen Architektur unzweifelhaft neu sei, sei der bewusste Umgang mit Raum. Die *Moderne* hat in der Tat den Raum für sich requiriert, um so der Bindung an den Körper zu entfliehen, dachte man. Doch wird Raum erst erlebbar, wenn er durch körperliche Elemente wie Wand und Dach *ausgeschieden* wird.

Der Mythos der Schwerelosigkeit, Luft als «Materie» der Architektur und dergleichen sowie immer wieder durchsichtiges Glas haben die Fantasien moderner Architekten beflügelt und tun es immer noch. Als Modell galt etwa das Farnsworth House (1950/1951) von Mies van der Rohe. Aus Glas gebaut und auf ganz wenige schmale Stützen gestellt, schien es für den geneigten Betrachter zu schweben, bis dann ein postmoderner Kritiker mit dem Vergrößerungsglas auf einer Fotografie entdeckte, dass da noch ein Abflussrohr nach unten führte und so der Traum des Fliegens durch die Anbindung unserer menschlichen Bedürfnisse an das Habitat ganz wörtlich auf den Boden der Realität zurückgeholt wurde. Nein, die Pyramide von Pei im Hof des Louvre ist nicht durchsichtig, sondern ein Gestänge, und der Eiffelturm ist keine Luftarchitektur, wie es Sigfried Giedion gerne gesehen oder gefühlt hätte, sondern hinterlässt beim damals in Berlin führenden Architekten Peter Behrens den «Eindruck eines nackten Gerüsts».

Abgehobene Theorien und Räume ohne Körper

Kurzum, Raum ist ein Traum, der ablenken sollte von den vielen Problemen im Umgang mit den neuen Materialien von Glas, Eisen und Stahl. Damit war die Frage nach neuen Möglichkeiten der Formfindung und Gestaltung gestellt, was



Titelseite von Albert Erich Brinckmanns «Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung» (1922)

Banham als «conscious manipulation» in das Bewusstsein zurückholen wollte. Doch jemand wie Frank Lloyd Wright zog Poesie vor: «SPACE: The continual becoming: invisible fountain from which all rhythms flow to which they must pass. Beyond time or infinity.» Und schliesslich: «The breath of a work of art.»

Statt Kunstwerke brauchen wir jedoch funktionstüchtige Bauten, bewohnbare Häuser mit Boden, Dach und Wänden. Raum ohne Körper lässt sich nicht fassen und ohne Eingrenzung nicht erfahren. Für avantgardistische Propaganda war dies unerheblich. Doch klügere Köpfe zogen es in Betracht. In seiner 1912 erschienenen, dem gebildeten Laien zugedachten «Einführung in die Bildenden Künste» bezeichnete Wilhelm Waetzoldt den Kern künstlerischer Arbeit des Baumeisters als «aus dem unendlichen Freiraum der Natur durch Aufrichtung von Raumgrenzen eine Raumform herauszuschneiden». «Sinnliche Eigenschaften», schrieb derweil Broder Christiansen, «sind nicht eo ipso auch Formen.» Es bedarf der gestaltenden Kompetenz des Architekten. Und das Problem stellte sich in einer Zeit radikaler Verwandlung der Vorstellung von Raum und Zeit dringlich. Hermann Minkowski hatte in einem berühmt gewordenen Vortrag zu «Raum und Zeit» (1908) der verbreiteten Vorstellung eines als «ruhend vorausgesetzten Raumes» eine Abfuhr erteilt und unter dem Eindruck der neu geborenen Relativitätstheorie und dieser angepasst den vierdimensionalen Raum inauguriert. Dafür hatten sich die Künste gelegentlich begeistert interessiert. Bei Giedion erscheint die vierte Dimension später immer mal wieder als Zeichen der neuen Epoche der Moderne!

Es sollte von der Körpergebundenheit äusserer Sinneswahrnehmung und Erfahrung ablenken und verführte zu Spekulationen aller Art. Der mit der Entwicklung städtebaulicher Vorstellungen in jener Zeit eng verbundene Kunsthistoriker Albert Erich Brinckmann hatte jedoch in seinem Buch «Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung» (1922) aus der «Abfolge des historischen Tatsachenbestandes» heraus eine Theorie der Anschauung angestrebt. Er stand in der Tradition psychophysischer Diskussion und orientierte sich an der Kunst als einer «schaubaren Darstellung». Notgedrungen distanzierte er sich mit seiner in der Empirie begründeten «Anschauungsphilosophie» von einer – idealistischen – «Begriffsphilosophie», die er eines «oft kunstfremd anmutenden philosophischen Hochmuts»

bezeichnete. Derlei *abgehobene* Theorien fanden sich durchaus in modernen Kunsttheorien wieder; man kümmerte sich dort wenig um die konkreten, an die Körperlichkeit gebundenen Bedingungen des Bauens.

Materialität lässt sich nicht abstreifen – oder: das «grosse Geheimniss der Architectur»

Entsprechende Diskussionen und Missverständnisse sind alt. Mit den «Paradoxien des Raumes» hatte sich Bernard Bolzano in seiner postum publizierten Studie zu den «Paradoxien des Unendlichen» (1851) befasst. Seine Kritik bezog sich auf die Annahme des Raumes als eines göttlichen Attributs genauso wie auf die kantische Reduktion als einer «blossen (subjectiven) Form der Anschauung». Wie dem Begriff indes eine Gegenständlichkeit, als «Ausdehnung einer Grösse» etwa, zukommen könnte, versuchte er dadurch zu erklären, dass er den Raum nicht als eine Beschaffenheit von Substanzen, sondern nur als «eine Bestimmung an denselben» auffasste.

Er konnte den idealistischen Raumvisionen kaum Paroli bieten. Karl Wilhelm Ferdinand Solger leitete entsprechende Gedanken in seinen 1829 postum erschienenen und von seinem ehemaligen Studenten Karl Wilhelm Ludwig Heyse herausgegebenen «Vorlesungen über Aesthetik» mit der – im Grunde denselben Sachverhalt betreffenden – emphatischen Formulierung ein: «In der Architectur reisst sich der Gedanke von dem denkenden Vermögen los und wird einheimisch im Raume durch das Mittelglied, welches den Gedanken und sein Gesetz mit dem unorganischen Stoffe verbindet. Dieses ist das Verhältniss, das Schema der Einbildungskraft, welches den blossen Stoff auf den Begriff des Raumes zurückführt.» Grossartig! Ähnlich kunstvoll gebildete, *geistige* Konstrukte finden sich nur gerade bei Karl Bötticher in einer ähnlich komplexen Frage der Darstellung eines Innern im Äusseren; auch Bötticher löste diese Kardinalfrage der Architektur mit der Herausstellung einer *Beziehung*, die er «Junktur» nannte; bei Solger ist es in guter kantischer Tradition das «Schema der Einbildungskraft». Und natürlich bleibt er, um Brinckmanns spätere grundsätzliche Kritik wiederaufzunehmen, auf der *begrifflichen* Seite und lässt die Frage des konkreten Gebauten aussen vor. Er dient sich auf seinem *geistigen* Höhenflug dem Architekten an, der sich bis heute gerne in solchen Lagen bewegt. Solger legt nach: «Darin liegt das grosse Geheimniss der Architectur, deren Entstehung man nicht von dem sinnlichen Bedürfnisse herleiten darf.»

Die Architektur erscheint hier als ein *Geistiges*, was in der Nähe von Raumvorstellungen gut aufgehoben ist. Eine völlige Absage an eine Begründung der Architektur durch ihre Zwecke. Und diese Sublimierung wird von Solger gleich noch um einige Stufen höher gehoben: «Der Mensch muss die höchste Einheit der Gedanken zugleich als Gesetz der räumlichen Weltordnung anerkennen. Die Architectur drückt daher nie den besonderen Zweck des Gebäudes allein aus,

Résumé

En 1962, le critique d'architecture anglais Reyner Banham écrivait que ce qui était sans doute nouveau dans l'architecture moderne était la manipulation consciente de l'espace («the conscious manipulation of space»). L'époque moderne s'est en effet approprié l'espace afin d'échapper à son attachement au corps, pensait-on. Le mythe de l'apesanteur, l'air comme «matériau» de l'architecture et consorts, ou encore la transparence du verre ont inspiré et inspirent encore les fantasmes des architectes modernes. Cependant, la pyramide de Pei dans la cour du Louvre n'est pas une structure transparente, mais une armature, et la Tour Eiffel n'est pas une architecture aérienne, mais laisse à l'architecte berlinois Peter Behrens «l'impression d'un échafaudage nu». L'espace ne peut être ressenti que lorsqu'il est délimité par des éléments physiques tels que les murs et les toits. Pour Behrens, «l'architecture n'a pas et n'aura jamais pour but de dévoiler, mais de contenir l'espace, de l'habiller. L'architecture est un modelage du corps». Walter Gropius dira en 1914 de manière un peu moins catégorique: «Le but de l'architecture reste toujours le même: former des corps et des espaces.»

sondern den allgemeinen, den Gedanken zu verwirklichen. Sie hat mithin die universelle Bedeutung des Weltgebäudes selbst.»

Wir sind beim Demiurgen und beim göttlichen Architekten und Weltenschöpfer angelangt. Allein, das Problem des Bauens stellt sich doch; die Materialität lässt sich nicht abstreifen, wie sich das Giedion gewünscht hat, als er im Anblick einer Fotografie des Bauhauses in Dessau von der Überwindung des «dekorativen Schleims» sprach. Er hatte indes auf die in den Materialien liegenden Spannungen gepocht. Es bedarf gleichwohl des Körpers, um den konkreten Raum erfahren und erleben zu können. Im Moment der Euphorie über die neuen Materialien – und deren vermeintliche *Immaterialität* – sollte das zum Verschwinden gebracht werden. Doch die Architektur braucht weiterhin die Aus- und Eingrenzungen, die Wand, den Körper. Beim Vater der neueren Architekturtheorie, Leon Battista Alberti, dessen «De Re Aedificatoria» («Über die Baukunst») gerade 1912 erstmals in deutscher Sprache übersetzt vorlag, steht das «Corpus quoddam»: Ein Bau ist ein Körper und die Aufgabe des Architekten ist es, durchaus mit Köpfchen – «certa admirabilique ratione et via» («durch sichere und bewundernswerte Vernunft und Methode») – Gewichte zu verschieben, Körper herzurichten und zu verbinden und den intendierten Zwecken zuzuweisen. Albertis Satz «ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione» («durch die Bewegung von Gewichten und durch das Zusammenfügen und Vereinen von Körpern») beschreibt dieses architektonische Tun des Bauens – mit Körpern!

«Das Ziel der Baukunst bleibt nun immer dieses: Körper und Räume zu bilden.»

Peter Behrens hat in einem – auch am Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft im Oktober 1913 gehaltenen – Vortrag zum «Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik» seinen Standpunkt als Architekt bezogen, wobei er ganz besonders auf die drängenden Fragen der neuen Materialien und technischen Bedingungen eingegangen ist. Er bezieht sich auf den Eiffelturm als «Beispiel für die Körperlosigkeit der Eisenkonstruktion»: «Der Eindruck ist der eines nackten Gerüsts.» Es fehlt ihm der *Körper*, der allein Träger von Schönheit sein kann. Der zitierte Brinckmann – gegen die *Philosophen* gerichtet und unter dem Begriff einer durchaus modernen «klaren Einfachheit von Raum und Plastik» – bezieht dies auf die konkreten architektonischen Glieder und Formen; er meint damit «alle auf Zeichnung beruhenden Einzelheiten», «die Bestimmtheit der Flächen», «die Präzision der Profile». Der Raumwirkung wird die Konkretetheit der vom Architekten geschaffenen Körper und Körperteile als notwendige Voraussetzung zugewiesen. So betont es auch Behrens: «Die Aufgabe der Architektur ist und bleibt aber für alle Zeiten nicht ein Enthüllen, sondern Raum einzuschliessen, zu umkleiden. Architektur ist Körpergestaltung.»

Doch Behrens bleibt nicht stehen. Er geht auf die Möglichkeiten der modernen Materialien ein. Er stellt vorerst fest, dass die «Körperlosigkeit der Eisenkonstruktion» oft durch die Verwendung von Glas noch erhöht wird: «Eisen und Glas entbehren in ihrer Erscheinung des Voluminösen der aus Steinen geschichteten Mauern.» Würde man jedoch Eisen und Glas in die gleiche Ebene legen und als bündige Flächen erscheinen lassen und zudem mit rhythmisch angeordneten, konstruktiven Baugliedern verbinden, liesse sich durchaus der «Eindruck von körperbegrenzenden Flächenwänden» erzielen. Was das konstruktive Eisengerüst des Eiffelturms nicht schafft, liesse sich auf diese Weise *architektonisch* herrichten. So weit geht Behrens' Überlegung. Man kann darin durchaus eine Vorwegnahme von Lösungen und Effekten erkennen, wie sie später Walter Gropius am Dessauer Bauhaus gefunden und Giedion hochgelobt hat.

Gropius ist seinem Lehrer Behrens in einem Aufsatz von 1914 zum «Stilbildenden Wert industrieller Bauformen» gefolgt und formuliert: «Das Ziel der Baukunst bleibt nun immer dieses: Körper und Räume zu bilden.» Ja, er spricht ausdrücklich von räumlicher Geborgenheit, die er nun mit den *wesenlosen* Materialien von Glas und Eisen erwecken will. Die «geschlossene Form» findet er in der «gestreckten Torpedoform» des Autos und der «verhüllenden Ummantelung moderner Maschinen» und kann dann auf diese Weise sein Credo erläutern: «So muss von diesen Werken der Industrie und Technik eine neue Entwicklung der Form ihren Ausgangspunkt nehmen.» Das hatte er im Grunde genommen schon kurz zuvor mit seinen Ausführungen zur «Industriebaukunst» dargelegt.

Der Mainstream der modernen Architektur hat sich allerdings auf den Körper und insbesondere auf die Körperbildung aus der geometrischen Abstraktheit besonnen, wie sie in der niederländischen Gruppe von Malern, Designern und Architekten De Stijl diskutiert und wie sie in Holland früher als anderswo längst in Bauten umgesetzt worden war. Das Drahtgestell, mit dem Theo van Doesburg die Architektur symbolisierte, bedurfte der Wände. «International Style» schlug dann 1932 ausdrücklich die Oberfläche (Surface) als ein Prinzip moderner Architektur vor. So wurde die alte Ordnung wiederhergestellt, wonach die Architektur durch Körper einen Raum ausscheidet und bildet. Das hatte sich auch insbesondere im Städtebau längst festgesetzt und entwickelt, wobei gleichsam in *Umdrehung* die regelmässige Form – eines Platzes oder eines Strassenraumes – für den Aussenraum postuliert und durch die begrenzenden Baukörper bestehender, angepasster oder neu erstellter Bauten geformt und gebildet worden ist und uns den öffentlichen Raum im Sinne einer *schönen Stadt* erfahrbar gemacht hat.

Literatur

- Brinckmann, Albert Erich (1922): Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München.
- Jantzen, Hans (1938): Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1938/5, München (2. unveränd. Aufl. 1962 als Sonderausgabe in Darmstadt erschienen).
- Oechslin, Werner (2017): Raum und/oder Körper. Zum wechselvollen Umgang mit Körper und Raum in Architektur und Städtebau, in: Magnago Lampugnani, Vittorio und Rainer Schützeichel (Hg.): Die Stadt als Raumentwurf, München, S. 61–73.

DOI

10.5281/zenodo.3538851

Zum Autor

Werner Oechslin ist emeritierter Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich und Gründer der Bibliothek Werner Oechslin. Seine Forschungsschwerpunkte bilden die Architekturtheorie und die Kulturgeschichte der Architektur.

